LA DECORAZIONE DEI VASI

di

William P. P. Longfellow

Maggio 1888

Traduzione a cura di Andrea Pettenuzzo

LA DECORAZIONE DEI VASI

di

William P. P. Longfellow

Maggio 1888

Traduzione a cura di: Andrea Pettenuzzo (nato a Varese 1989, Italia)
Numero di pagine totali (esclusa copertina): 21
Copertina di: Andrea Pettenuzzo
Formato: A4

Titolo originale: The decoration of vases
Translated from: Scribner's Magazine, volume. III, May 1888, N°5 - The decoration of vases – By William P. P. Longfellow - pages: 602 to 618

TITOLO | La decorazione dei vasi - di William P. P. Longfellow
AUTORE | Andrea Pettenuzzo

© [Andrea Pettenuzzo], [2025]

Quest'opera è distribuita con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale (CC BY-NC-SA 4.0)**.

È consentita la copia, distribuzione e modifica dell'opera, purché non venga utilizzata per scopi commerciali, venga attribuita all'autore originale e le opere derivate siano rilasciate con la stessa licenza.
Per maggiori informazioni: https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

La prima edizione digitale fu pubblicata direttamente dall'autore tramite la piattaforma di selfpublishing Youcanprint nell'anno 2024 - ISBN | 9791222753379 con tutti i diritti riservati all'autore.
Youcanprint Self-Publishing
Via Marco Biagi 6, 73100 Lecce
www.youcanprint.it
info@youcanprint.it

Anno 2025 – nuova tiratura non in commercio - **CC BY-NC-SA 4.0**

LA DECORAZIONE DEI VASI

L'intero argomento della decorazione è reso difficile e la sua pratica confusa da un'abitudine poco chiara nell'uso delle parole “decorare” e “decorazione”.
In senso stretto, decorare significa aumentare la bellezza a qualcosa aggiungendovi un ornamento o forse colore e implica che qualcosa debba essere abbellito. È un inconveniente non avere un nome migliore di gingillo, soprammobile, cianfrusaglia, per definire oggetti che esistono solo per la loro bellezza. Pertanto, estendiamo il termine più rispettabile per coprire tali oggetti. Allo stesso modo, le persone parlano di decorare una lastra di legno o pietra dipingendola o intagliandoci qualcosa sopra. Tuttavia, se la lastra esiste solo per ciò che è su di essa, non è più decorata da questo di quanto il quadro di un pittore sia decorato dalla sua immagine. Utilizziamo ora la parola nel suo vero senso, secondo il quale la decorazione esiste per il bene della cosa a cui è applicata. Questa distinzione ci interessa, perché il suo mancato rispetto ha portato i decoratori a commettere gravi errori. È facile, desiderando fare qualcosa chiamata decorazione, pensare solo al fascino di ciò che stiamo facendo, senza considerare la cosa a cui lo stiamo facendo.
Questo è un peccato grave dei decoratori dilettanti e dobbiamo riconoscere che molti artisti professionisti, pittori e scultori di talento, che ultimamente sono stati tentati dal lavoro decorativo, devono essere considerati amatoriali da questo punto di vista. C'è un esercito di loro seguaci che non sono professionisti ma hanno un certo interesse e capacità artistiche. Questi realizzano opere che spesso piacciono per la loro sensibilità innata ma mancano necessariamente della padronanza del colore e dell'effetto che il pittore esperto può dare, mentre entrambi insieme rischiano di deludere per la povertà di materiale decorativo e l'ignoranza delle leggi decorative. È facile essere fuorviati dimenticando che le qualità pittoriche e decorative sono distinte, non compatibili, ma mai da confondere. Un quadro esiste per se stesso ed è supremo. Una decorazione, esistendo per il bene della cosa a cui viene applicata, è subordinata. Puoi dipingere un quadro su un asciugamano ma non lo decora; semplicemente lo trasforma in una tela facendolo diventare un pessimo asciugamano.

Fig. 1 - da Audsley's Keramic Art of Japan

Il risultato non è artistico ma incongruo. La stessa distinzione vale per la scultura indipendente e l'intaglio ornamentale. In entrambe le arti, è vero le due tipologie, l'indipendente e l'ornamentale, si incontrano. È difficile tracciarne la linea di demarcazione come tra il regno animale e quello vegetale; ma la distinzione è altrettanto reale, anche se le classi si toccano e si intrecciano. La pittura murale, ad esempio, è sia pittorica che decorativa. Non può essere trattata come la pittura su cavalletto perché le qualità pittoriche devono essere contenute per fare spazio a quelle decorative: deve essere dipinta in modo da adattarsi alla parete piatta e sembrare parte di essa, mentre il quadro da cavalletto è realizzato per dare profondità ed è isolato dalla parete da una robusta cornice. Quanto, in ogni tipo di lavoro, possa prevalere l'elemento pittorico e quanto quello decorativo, deve essere determinato da quel senso di armonia e adattamento che è la coscienza artistica e che, come la coscienza morale, ha bisogno dell'illuminazione della disciplina.
La bellezza di un bel vaso dovrebbe essere rispettata dal suo decoratore, che non dovrebbe, con la sua pittura o il suo intaglio, contraddirla o sovrastarla, ma valorizzarla.

La brocca di Seltzer che la giovane dilettante sceglie di decorare e che non ha alcuna bellezza, va vista non come un oggetto decorato, ma come una cornice e sotto questo aspetto va considerata tutt'altro che soddisfacente.

Fig. 2- da Audsley's Keramic Art of Japan

In breve, quindi, nell'applicare la scultura o la pittura a qualsiasi oggetto, gli elementi pittorici o scultorei e quelli decorativi dovrebbero essere proporzionati all'importanza indipendente dell'oggetto. Se l'oggetto è bello, lo scopo della decorazione è di esaltarne quella bellezza, non distogliere l'attenzione da essa. Se l'oggetto è bello, la decorazione deve essere di tipo tale da allearsi con essa ed enfatizzarne l'eccellenza; la sua più grande offesa è quella di sembrare ostile e indifferente nei confronti dell'oggetto. Ultimamente è di moda utilizzare forme naturali per la decorazione, soprattutto piante e fiori. È una cosa salutare disegnare e dipingere piante, se fatto con fedeltà. Tali forme sono buone per l'ornamento se vengono usate in modo appropriato per l'oggetto a cui sono applicate ma questo non si ottiene semplicemente gettandole su di esso. Una volta un pittore mi disse: "Dopotutto, non c'è modo migliore di disporre un mazzo di fiori che lasciarli cadere semplicemente sul tavolo e lasciarli stare come cadono."

Questo è abbastanza vero, se si cerca solo una disposizione naturale e si vuole creare un'immagine dei fiori fine a se stessa, correndo il rischio di un accostamento sfortunato. Ma questa non è decorazione, né i fiori applicati in questo modo diventano l'oggetto che li indossa. La forma scelta per l'uso ornamentale deve rinunciare a parte della sua libertà, deve essere vista come se riguardasse, per così dire, l'aspetto della cosa che sta ornando.

Fig. 3 - da Audsley's Keramic Art of Japan

È come un vestito da donna. L'abito più bello non appare di bell'aspetto se non si adatta a chi lo indossa e cosa più importante, chi lo indossa non appare di bell'aspetto in esso. Conosciamo tutti persone il cui abbigliamento sembra come se fosse stato gettato su di loro ed è proprio questo il modo in cui vengono applicate gran parte delle decorazioni. Essendo il vero scopo pittorico, le decorazioni vengono applicate ovunque ci sia spazio per loro e il risultato è la scempiaggine di una donna elaborata e mal vestita. Le forme naturali sono le più problematiche da questo punto di vista: hanno un'ostinazione che le fa rifiutare di adattarsi facilmente alla figura più di qualsiasi altra cosa. Le superfici di quasi tutti gli oggetti decorati e in particolare quelle dei vasi, sono così curve e modellate che distorcono per lo scorcio (foreshortening) qualsiasi cosa vi si appoggi. Ci sono porzioni della loro superficie in cui queste distorsioni e interruzioni di continuità sono eccessive, scomponendo e rovinando qualsiasi forma naturale che le attraversi.

Si potrebbe pensare che non ci sia bisogno di insistere su queste condizioni, eppure vengono costantemente violate. Esiste tuttavia un intero arsenale di forme che gli uomini hanno inventato per questi scopi e che quindi sono adatte ad essi. L'offerta è inesauribile: se ne possono aggiungere di nuove con la stessa velocità con cui i decoratori hanno la capacità di inventarle. Un cerchio o una cuspide, una rosetta o un anthemion non vengono danneggiati dallo scorcio (foreshortening) o dalla curvatura sulla spalla di un vaso. Mentre uno spruzzo di foglie e ancor più una figura umana o animale, perdono tutto il loro fascino con la distorsione, queste forme più semplici vengono solo variate in forme nuove e armoniose. La loro disposizione a serpentina dà vita a una serie di forme strettamente correlate che offrono un nuovo fascino, come abili variazioni su un tema melodico.

Pertanto, tale materiale costituisce un design decorativo migliore delle forme naturali più fini. Una placca piatta può essere dipinta con praticamente qualsiasi tipo di soggetto, non essendo un oggetto decorato, ma un quadro e deve essere giudicata come tale.

Fig. 4 - da Lau's Die Griechischen Vasen

La maggior parte dei vasi ha porzioni di superficie relativamente piatte, dove i vincoli decorativi non si fanno sentire e dove le forme naturali, scelte e applicate con cura, possono essere utilizzate con maggiore o minore libertà di trattamento pittorico. Altre parti della loro superficie, fortemente modulate o limitate, richiedono una gestione strettamente decorativa e da esse tali forme devono essere bandite.

Fig. 5 da un vaso della Munich Collection

Alcuni - molti vasi cinesi e giapponesi, per esempio - con forme semplici e con poca o nessuna articolazione, impongono pochi vincoli al decoratore, ma allo stesso tempo danno poco spazio alla sua abilità decorativa. Altri, come i vasi greci, con forme accuratamente articolate e divisioni della superficie ben definite, lo vincolano severamente al suo compito, mentre stimolano il miglior esercizio delle sue capacità. I vasi antichi decorati con cura dimostrano che queste distinzioni sono state percepite dai loro pittori (si confrontino le figure 7, 9, 14 e 20) e una piccola considerazione dimostrerà che la tendenza dei decoratori di oggi è quella di ignorarle.

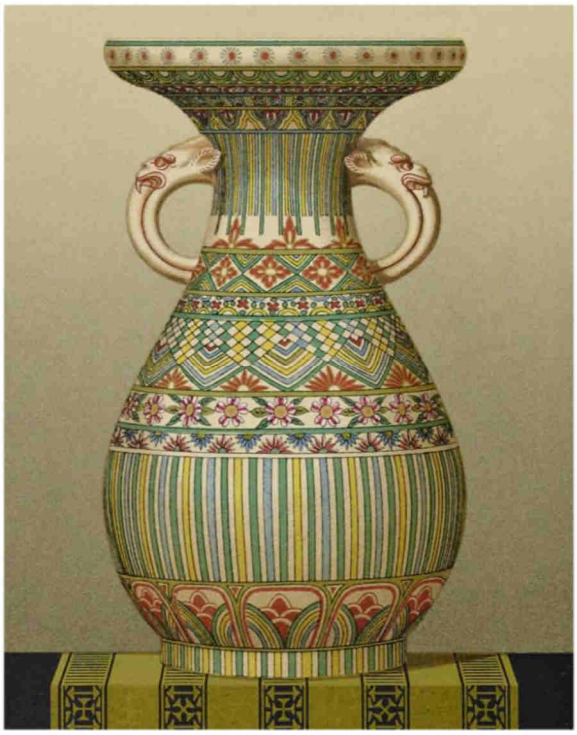

Fig.6 - da Audsley's Keramic Art of Japan

L'entusiasmo per le arti orientali, in particolare per quelle giapponesi, l'ammirazione per i loro colori, la simpatia per la loro libertà, credo abbiano fuorviato soprattutto noi americani che non abbiamo una tradizione che ci sostenga. È pericolosamente facile confondere l'applicazione di un'arte straniera, come quando trasferiamo le forme decorative e i metodi di un tappeto persiano su un piatto da cena o una vetrata: emulare le sue eccellenze non è così facile.

Possiamo cogliere le qualità negative degli artisti giapponesi - il loro disprezzo per la simmetria, la loro disinvoltura, la trascuratezza delle qualità della forma astratta, l'insensibilità alle proporzioni – ma non possiamo sederci ai nostri tavoli ed emulare la loro superba capacità di disegno, la loro meravigliosa abilità nel rendere l'essenziale e nell'eliminare il non essenziale, il loro squisito naturalismo, il fascino del colore, l'unione di eleganza e disinvoltura.

Inoltre, abbiamo preso lezioni soprattutto dagli strati inferiori.

Siamo inondati da produzioni economiche e frettolose provenienti da Kioto, Tokio e altre città dove lo spirito commerciale occidentale sta sostituendo la coscienza artistica autoctona. Il vasellame, di cui riceviamo enormi quantità, per la maggior parte non ha una forma degna di nota; e sebbene sia dipinto con un'abilità che supera di gran lunga quella che possiamo ottenere per un lavoro simile, c'è il minimo rapporto possibile tra l'ornamento e l'oggetto a cui è applicato. Ma se guardiamo indietro al lavoro più attento dei ceramisti giapponesi, scopriremo che erano altrettanto attenti alle leggi della vera decorazione quanto i greci stessi. Non si sono mai preoccupati tanto per la forma pura quanto i greci e in questo, quindi, non hanno avuto altrettanto successo. La predilezione per il naturalismo e per il pittoresco è sempre stata più o meno la loro caratteristica e qui sta la differenza più evidente tra l'arte greca e quella giapponese.

Tuttavia, è interessante notare che nel tipo di arte che stiamo considerando, il sistema di progettazione e l'ordine dei cambiamenti è stato molto simile, nonostante la grande divergenza di carattere. In entrambi i casi lo sviluppo va da un primo periodo di formalismo a uno più tardo di libertà, con i giapponesi che raggiungono una grande licenza. In entrambi i casi, nel periodo migliore, né la libertà né la formalità sono state padrone assolute.

Fig.7 – il Vaso di Sosibios

Penso che possiamo affermare con sicurezza che il punto culminante di ogni arte sviluppata naturalmente, dopo un periodo di severa formalità, sia stato un periodo di restrizione, contraddistinto da un equilibrio tra ordine e libertà e che il soffocamento dell'ordine nella libertà sia sempre un segno di decadenza. L'arte americana, è vero, è attualmente in una fase di estrema libertà eppure speriamo che stia procedendo verso la sua culminazione e non che se ne allontani.

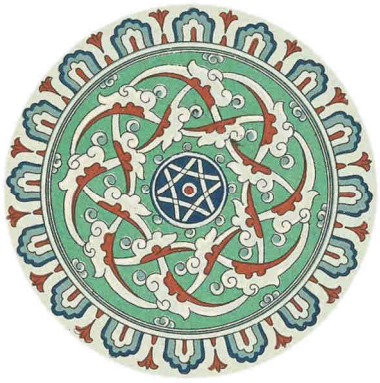

Fig. 8.1 - Racinet's Ornament Polychrome

Fig. 8.2 - Racinet's Ornament Polychrome

Ma la nostra arte, che ha il suo inizio necessariamente nell'eclettismo e non nell'invenzione spontanea o nella tradizione primordiale, non si può dire che segua la linea dello sviluppo naturale.
Le tappe naturali possono essere invertite nel loro percorso; le condizioni di crescita sono anomale e osserviamo la sua evoluzione con la stessa sollecitudine con cui seguiamo lo sviluppo di un trovatello, privato del nutrimento naturale e cresciuto al biberon. Se esaminiamo due delle quattro illustrazioni di vasi giapponesi qui riportate (Fig. 2 e 3) e le confrontiamo con gli esempi greci, vedremo che la distribuzione e l'applicazione delle decorazioni sono essenzialmente le stesse.

Fig. 9 - Vaso nel Museo Archeologico, Firenze

Credo che si possa notare che il giapponese si preoccupasse un po' di più della sua decorazione in sé e il greco un po' di più al suo vaso, oppure che il giapponese pensasse più al suo aspetto pittorico e meno alla sua forma rispetto al greco.
Tuttavia, sia l'uno che l'altro erano attenti a limitare la loro decorazione pittorica alla superficie più ampia, dove le rappresentazioni sarebbero state meno distorte. Ovviamente la decorazione principale aveva diritto al posto principale, ma non è tutto. Si vedrà che i margini, la giunzione dei membri, le posizioni in cui la curvatura è brusca e l'ornamento applicato suscettibile ad un grande foreshortening, sono coperti da forme di tipo molto diverso, che non soffrono, anzi, guadagnano, per la loro disposizione (Fig. 2 e 3). Mentre la superficie più ampia del corpo del vaso è in ogni caso ricoperta da una libera rappresentazione di forme naturali, le articolazioni del bordo e del piede, o la linea di base, dove nella Fig. 3 non c'è il piede - persino l'unione del corpo e del collo, sebbene non sia articolata – sono scrupolosamente definite da un ornamento convenzionale scelto in modo tale da adattarsi all'estensione o alla contrazione del profilo. Le linee di raccordo intorno alla base, la frangia ricadente sul collo, segnano la tendenza eretta del vaso: l'irradiazione data a queste linee dal foreshortening ne accresce l'effetto della modellazione; l'aggruppamento prospettico delle forme ornamentali contro il contorno, a destra e a sinistra, conferisce una varietà affascinante alla loro disposizione e mostra la forma del vaso accentuandone la rotondità.

La forte fascia intorno alla gola del vaso Satsuma (Fig. 2) è necessaria per sostenere il suo collo smisurato. Sospetto che abbia anche un'altra ragione d'esistere: in altri vasi della stessa tipologia la fascia segna l'attacco di due anelli al posto delle maniglie; presenti anche nei vasi di bronzo per uno scopo simile.
Si può notare anche la cura con cui il vaso Satsuma introduce una transizione dalla severità dell'ornamento convenzionale alla libertà dell'immagine, interponendo la linea cuspidata nella parte inferiore e la fascia più marcata di carattere analogo all'attaccatura del collo.
La Fig. 6 mostra un vaso di tipo più arcaico, sul quale non sono presenti forme naturali, ma solo ornamenti convenzionali accuratamente adattati alle sue linee. L'effetto complessivo è curiosamente egiziano nei colori, nel trattamento e nei dettagli. Fig. 1 rappresenta l'estremo opposto di libertà nel trattamento. Si tratta di una moderna contraffazione di un vaso Satsuma, che rappresenta molto bene la fase dell'arte giapponese a cui siamo più abituati. La pittura è eccellente nel suo genere ed è proprio questo genere che viene spesso preso come modello.

Fig.10 – da Moses

Fig.11 – da Englefield

Le forme non hanno alcuna relazione con il vaso, se non quella di essere applicate su di esso. Se potessero essere rimosse, potrebbero essere posizionate in modo altrettanto appropriato su qualsiasi altro pezzo di un intero servizio da tavola. Il vaso, a dire il vero, non ha alcuna forma degna di nota e quindi non è soggetto a molti danni per il disprezzo con cui è stata trattata la sua forma. Per un giudizio chiaro dobbiamo distinguere tra la qualità pittoresca del dipinto e la debolezza della decorazione.

Possiamo attribuire al dipinto, qui mostrato in modo imperfetto, le eccellenze del disegno giapponese: libertà, immediatezza, sicurezza del tratto, oltre al fascino del colore. Considerato come una decorazione, come un vestito per il vaso, risulta effeminato e insipido. Le due cose insieme non costituiscono un design. Se non fosse per l'unico sforzo di adattamento mostrato nel far rientrare l'immagine in se stessa mentre gira intorno al vaso, potrebbe anche essere ritagliata da un foglio di gelatina stampata e incollata su di esso. Acquistiamo tali oggetti e li guardiamo con soddisfazione, compiacendoci della loro abilità e della loro pittoresca bellezza e trascurando la loro carenza decorativa, proprio come perdoniamo la voce del pavone per lo splendore del suo piumaggio. Ma quando consideriamo cosa sia la vera decorazione o cerchiamo modelli da imitare, dobbiamo renderci conto dei difetti.
Anche le nazioni orientali, alle quali saremmo meno inclini a cercare esempi severi, ci danno la stessa lezione.

Fig.13 – da Lau

Per esempio, se un artista persiano deve disegnare una stoffa adatta alle forbici, può concedersi la piena licenza di un ornamento su tutta la superficie (Fig.8.2). Ma se ha tra le mani un piatto, con il suo contorno ben definito, il bordo e il centro scavato, ecco come adatta il suo ornamento (Fig. 8.1).

Fig.12 – da Lau

Ora, concentriamoci sulla decorazione delle ceramiche greche. I principi di cui ho parlato si applicano anche allo stile molto antico, cosiddetto arcaico.
Infatti, quando gli uomini iniziarono a dipingere il loro vasellame, il loro unico scopo era quello di valorizzarlo al meglio e impararono a decorare bene prima di imparare a disegnare bene. Nelle figure 16 e 17 si vede la base già delineata da un ornamento a raggiera come la corolla di un fiore che sottolinea la forma rigonfia e la spinta verso l'alto di quella parte del vaso. Non si può non notare la somiglianza con i vasi giapponesi che abbiamo esaminato. Questo ornamento varia nei dettagli ed è molto persistente, grazie alla sua particolare adeguatezza, che perdura dal periodo più antico fino all'ultimo, quando la diffusione dello smalto nero ha cancellato ogni ornamento dipinto.

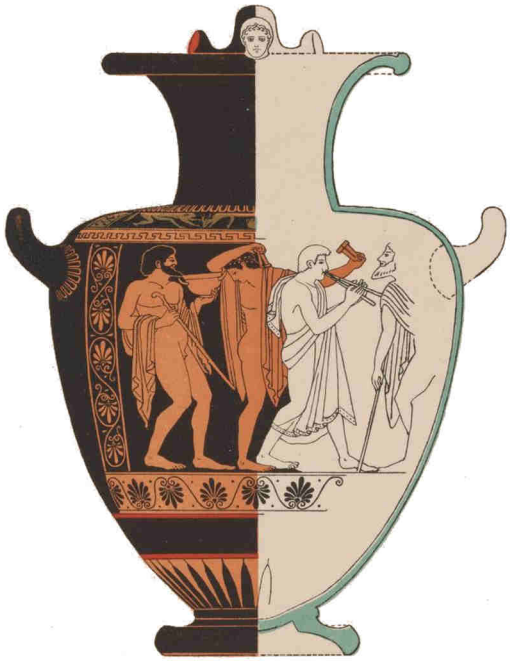

Fig.14 – da Lau

Sembra derivare dall'Egitto e si può vedere spuntare alla base del fusto delle colonne di loto, in una forma che ricorda curiosamente l'ornamento inferiore della bottiglia giapponese (Fig. 3). Nei vasi scolpiti più tardi è di solito sostituito da un'incisione o scanalatura (Fig. 7, 18 e 19), che segue e illustra ancora le linee meridiane del corpo mentre si staccano dal piede e conferisce leggerezza alla forma. L'articolazione o divisione più importante è la giunzione del collo, a cui il decoratore dedica particolare attenzione.

Come in tutte le epoche le donne hanno avuto l'istinto di adornarsi il collo e i polsi con collane e bracciali e di mettere cinture intorno alla vita, così il decoratore ha scelto le articolazioni della sua anfora o del suo Lekythus (Lecito) come luogo naturale di appoggio del suo ornamento. La spalla, dove il corpo del vaso si raccoglie e avviene il grande cambiamento di forma, è nuovamente il luogo in cui le linee meridiane acquistano valore.

Di conseguenza, è comune la tendenza a circondarla con una fascia di ornamenti a raggiera che si estende verso il basso sulla spalla e segna queste linee come sono state segnate alla base (Fig. 9 e 19). Naturalmente, questo ornamento cadente non ha la stessa elasticità di quello alla base. Anche in questo caso c'è un'analogia con la tendenza naturale delle donne a cingere il collo con un colletto di pizzo o una collana di perline o pendenti, che ricade sul busto e sulle spalle. Gli ornamenti delle spalle di molte anfore ricordano così tanto le forme delle collane e dei colletti antichi da far pensare che il pittore abbia copiato sul suo vaso lo stesso ornamento con cui adornava la sua amante e con un po' dello stesso affetto, La Fig. 20, ripresa da un precedente articolo, è un affascinante esempio di questa decorazione a collare.

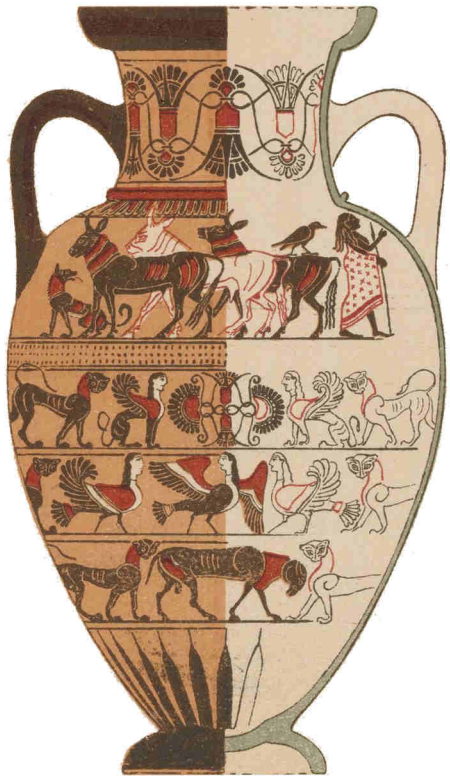

Fig.16 – da Lau

Fig.15 – da Lau

Fig.17 – da Lau

Non si può fare a meno di notare anche l'ulteriore funzione di queste due bande radianti, che guidano lo sguardo, una verso l'alto e l'altra verso il basso, verso la superficie centrale del vaso, attirando così l'attenzione sull'immagine centrale che è presumibilmente la parte più importante del lavoro dell'artista e concentrando l'interesse dell'insieme nella parte dominante. È un'ottima qualità per un bordo essere progettato in modo tale da attirare l'attenzione su ciò che racchiude e questo è il motivo per cui i bordi con linee a raggiera sono molto belli, quando c'è una decorazione o un'immagine centrale da mettere in risalto, mentre i bordi continui sono più efficaci quando circondano un centro non occupato. Spesso, però, sulla spalla del vaso è presente un ornamento a fasce o bande distinte che corre a mo' di cintura, come se volesse legarlo saldamente. Questo può segnare, soprattutto nelle anfore più tarde, il livello in cui sono collocate le maniglie, come nelle figure 7, 12 e 13.

Queste fasce sono spesso utilizzate in altre posizioni, quando il disegno sembra aver bisogno di essere rafforzato o sostenuto e sono quasi universali, fino a un periodo molto tardo, come base o terreno di appoggio per le figure che formano l'immagine centrale.

In questa posizione finale, il motivo a fregio veniva utilizzato per simboleggiare il terreno solido e implicava una vista paesaggistica (Fig. 5 e 12) mentre il motivo a volute o onda, come è ben noto, rappresentava il mare e accompagnava un'immagine marina o una scena in cui le divinità del mare erano presenti. A quanto pare, però, questo uso tipico si è affermato solo in un periodo piuttosto tardo e spesso ha lasciato il posto a considerazioni puramente decorative.

Il collo stesso era naturalmente riservato a un ornamento speciale. Questo è spesso costituito da una fitta fascia di anthemion simmetrica attorno a una linea centrale, i cui elementi puntano sia verso l'alto che verso il basso (Fig. 1 e 21). I critici tedeschi hanno avuto l'opportunità di sostenere che questa doppia direzione dell'ornamento indica la doppia funzione del collo nel far entrare e nel far fuoriuscire i liquidi.

L'interpretazione si presta allo spirito filosofico; ma la mente artistica non funziona in questo modo al giorno d'oggi e dubito che l'abbia mai fatto. È più sicuro spiegare la forma considerando esclusivamente l'aspetto artistico, ovvero che essa collega le parti superiori e inferiori. Nei vasi più tardi troviamo spesso il collo ornato da strette fasce di alloro, edera o altre corone (Fig. 20, 23), oppure con ornamenti di palmette (Fig. 23), o con un gruppo di figure (Fig. 13, 14). Nelle tarde anfore pugliesi a bocca larga, o negli alti crateri, divenne di moda applicare un pannello ornamentale di ricchi e complicati motivi a volute (Fig. 35).

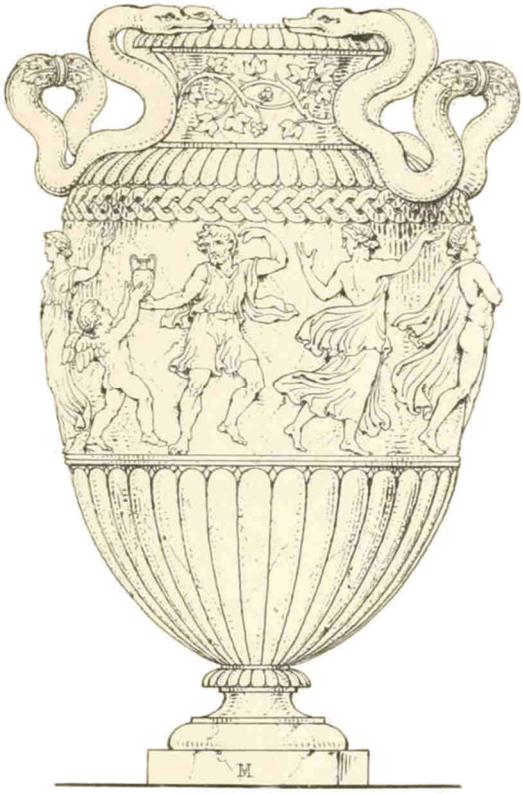

Fig.19 –da Moses

Fig.18 – da Moses

Ci si può soffermare a notare come, nelle figure 4 e 13, il pannello con i suoi angoli acuti enfatizzi il difetto della forma dei vasi: il forte rigonfiamento della curvatura nel punto più largo, un effetto che verrebbe modificato, ma non perso, in una vista prospettica. La disposizione, manifestatasi durante il passaggio dai vasi rossi a quelli neri, di presentare l'immagine sul corpo in un pannello squadrato con un fondo rosso mentre la maggior parte del vaso era nera, fu un passo naturale nello sviluppo, ma forse non il più felice.

Tuttavia, una volta accettata la divisione in multicolori, la varietà e l'opportunità di ottenere molto vigore e ricchezza di effetti nel disporre e proporre le masse di luce e ombra era infinita; e molti dei vasi decorati in questo modo sono tra i più eleganti e ricchi di effetti che ci sono pervenuti. La fig. 14 ne è un buon esempio, anche se il nostro disegno è sfortunatamente incompleto. Fin da un periodo molto antico, era consuetudine distinguere il piede, i bordi e i manici coprendoli con la vernice nera con cui erano dipinti gli ornamenti e questa copertura è continuata nella maggior parte dei casi, ininterrotta, fino agli esempi più recenti.

Fig.20 – da Moses

Fig.21 – da Lau

Si trattava del trattamento più naturale per le parti che, per la loro posizione, dovevano essere più robuste, poiché tutti percepiscono quanto le parti scure di una struttura sembrino più forti agli occhi rispetto alle parti più chiare. Questa abitudine è stata attribuita a un desiderio precoce di imitare l'aspetto della lavorazione del metallo e di suggerire il rafforzamento dell'argilla rinforzando le parti annerite con il bronzo.

Comunque sia, il desiderio naturale di far apparire forti le parti più sottili e l'impulso artistico di enfatizzare gli elementi limitanti del disegno sono una giustificazione sufficiente per questo metodo. In alcuni vasi, dove il bordo, le maniglie e persino il piede sono lasciati nudi o coperti da un leggero ornamento, come vediamo nella Fig. 22, è una decisione presa a discapito dell'effetto del disegno. Sono solo i vasi elaborati e fioriti che sembrano dare una ragionevole tentazione, per la sontuosa forma, di estendere questo metodo a queste parti. Lo vediamo nella Fig. 5, in cui la ricchezza diffusa si estende alla decorazione architettonica del bordo. Ma anche in questo caso il piede è mantenuto semplice - è infatti così piccolo che se non fosse lasciato come una massa solida non conterebbe nulla - tuttavia il fascino del contorno e la sontuosità dell'effetto non ci impediscono di desiderare che ci sia un contrasto di superficie semplice nella parte superiore.

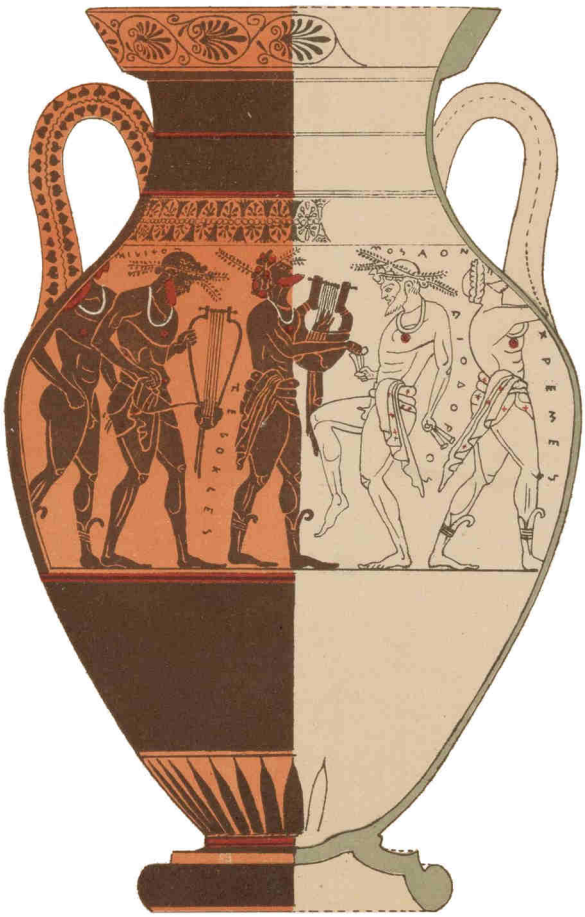

Fig. 22 – da Lau

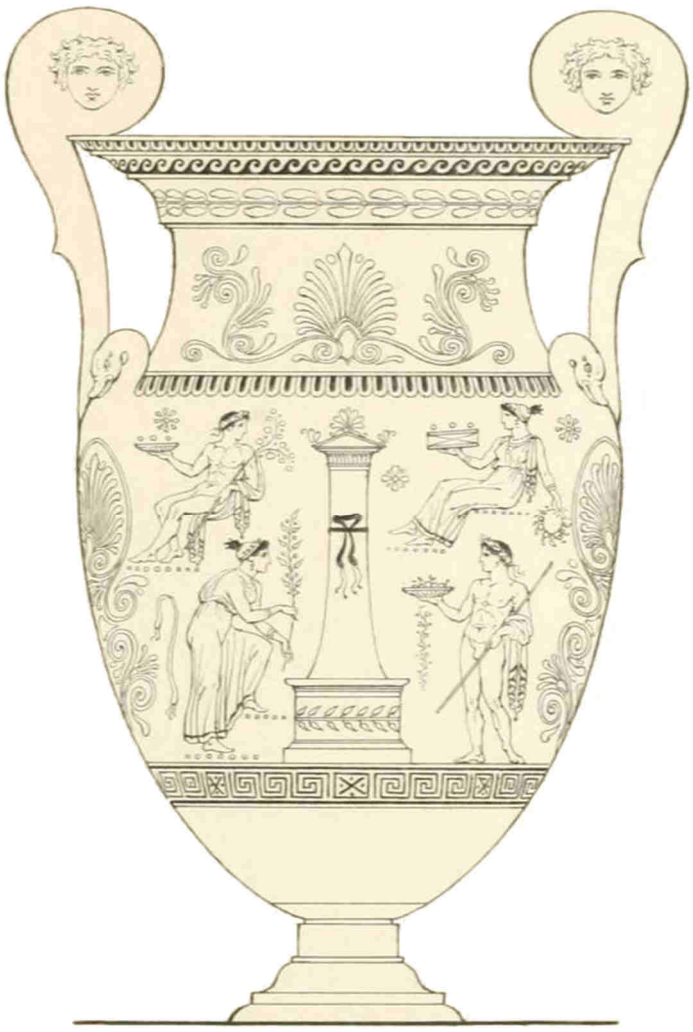

Fig.23. da Moses

Le forme delle anse e del bordo mostrano anche qui, come in molti vasi, l'influenza di quella che i tedeschi chiamano Metallotechnik: sarebbero state più eleganti se fossero state di disegno puramente plastico, ma almeno si prestano bene al contorno generale del vaso.

Il fissaggio delle maniglie era sempre una questione critica. Abbiamo visto nell'articolo precedente1 che la bellezza del contorno era molto influenzata da essa: nella decorazione si cercava di rendere il loro adattamento il più vicino possibile. A tal fine veniva utilizzato un ornamento speciale per unire l'impugnatura al corpo che scaturiva da essa o si irradiava intorno alla giunzione. In genere si trattava di un gruppo di palmette e boccioli raggruppati su steli avvolgenti (Fig. 15, 24, 25), a volte di un singolo anthemion piantato come un sigillo (Fig. 26) proprio alla base del manico. Lo stesso scopo ha indotto i progettisti dei vasi scolpiti a modellare talvolta i manici in forme simili agli steli di vite i cui ramoscelli si aggrappano alla coppa e la circondano, come nel vaso di Warwick (Fig. 27).
Ma questa idea ha superato se stessa, perché i manici, pur essendo ben fissati al vaso, simulando una crescita estranea e una sostanza diversa, sembrano sempre pronti a staccarsi dalla loro unione forzata. Per quanto riguarda i manici a forma di serpente, meno si dice a loro favore e meglio è.

Se ci rivolgiamo a vasi dalla forma più semplice, come la coppa poco profonda o la patera ad esempio (Fig. 10), troveremo condizioni meno complesse, ma curate nei minimi dettagli. La decorazione in questo caso è estremamente ben realizzata. Il limite del disegno e il contorno della coppa sono saldamente definiti da un bordo. In un disegno puramente decorativo il centro sarebbe naturalmente segnato da un ornamento centrale o dall'irradiazione dell'ornamento intorno ad esso, ma nel trattamento pittorico questo è impraticabile.

Fig.24 – da Lau

Non c'è, propriamente parlando, alcun su e giù in un disco circolare, come quello che abbiamo qui, che giustifichi di coprirlo con una composizione di figure che si mostrano correttamente viste solo da un lato. Ma una scusa si trova nella posizione delle maniglie, altrimenti inutili, che sono piantate direttamente sul bordo, come indica il nostro disegno. Esse fissano un asse orizzontale, un orizzonte per l'immagine; e questo, sospetto, è stato il vero motivo per trasferirle in quella posizione che non è particolarmente adatta alla forma della coppa. La composizione della figura è straordinariamente compatta, adattata allo spazio con grande abilità. Il terreno non viene mostrato più di quanto sia necessario per dare il giusto rilievo alle figure. Esse infatti oltrepassano leggermente il confine qua e là, una libertà che non dispiace quando le linee delle figure rispettano il loro limite come in questo caso, ma anzi enfatizza con la sua libertà la potenza della composizione.

Fig.25 – da Lau

Quando, però, questo viene fatto per il gusto di farlo, come si vede continuamente al giorno d'oggi, diventa un trucco stantio e noioso. Questa densità di composizione, dote peculiare dei greci e altrettanto degna di nota nei loro ornamenti (Fig. 28, 30), è una delle caratteristiche principali del loro ineguagliabile potere di progettazione. Conferisce vigore e ricchezza, come l'armonia stretta nella musica, ed è davvero difficile da gestire. Ma proprio la vicinanza rende imperativo che il disegno sia saldamente circoscritto.
Se la corona esterna di foglie d'alloro venisse eliminata, la composizione sembrerebbe pronta a staccarsi. Un bordo a raggiera, come la forma del piatto invita a fare, non sarebbe abbastanza teso per tenere insieme il disegno, né lo sarebbe un bordo a maglia sciolta; ma la corona di foglie qui utilizzata è abbastanza solida per il suo compito. Il suo uso analogo è visibile in molti altri vasi tra le nostre illustrazioni.

Se esaminiamo il vasellame greco in sequenza storica, vediamo che la superficie è stata gradualmente ricoperta, nel corso dei secoli, da uno strato di smalto o vernice nera.
Sarebbe rischioso, data la precaria condizione della cronologia, offrire date fisse. Tuttavia, per noi è sufficiente sapere che lo sviluppo artistico, dal suo primo stile sistematicamente formato fino al suo declino finale, può essere approssimativamente incluso in un arco di cinque secoli dal VII al II secolo a.C.

Fig.26 – da Lau

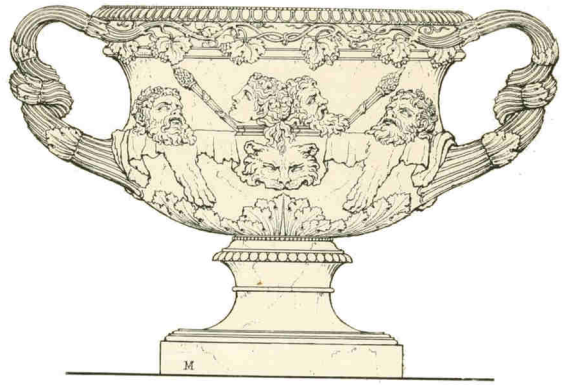

Fig.27 – la Warwick, da Moses

Il primo stile, che ha assunto vari nomi come corinzio, dorico, egiziano, fenicio e secondo i tedeschi, asiatisirend o asiaticizzato, è rappresentato dalla brocca Dodwell nel nostro ultimo articolo e nelle figure 16, 17 e 29 qui. Il rivestimento nero è comparso sulla base, sul bordo e sulle maniglie; la decorazione nella stessa tonalità, arricchita con rosso o viola e talvolta bianco, consiste principalmente in animali di tipo asiatico disposti in bande orizzontali sull'intero vaso, con spazi tra di essi riempiti da rosette e fiori. Questo è uno dei segni di un periodo in cui la Grecia non era ancora sfuggita al dominio delle idee straniere.

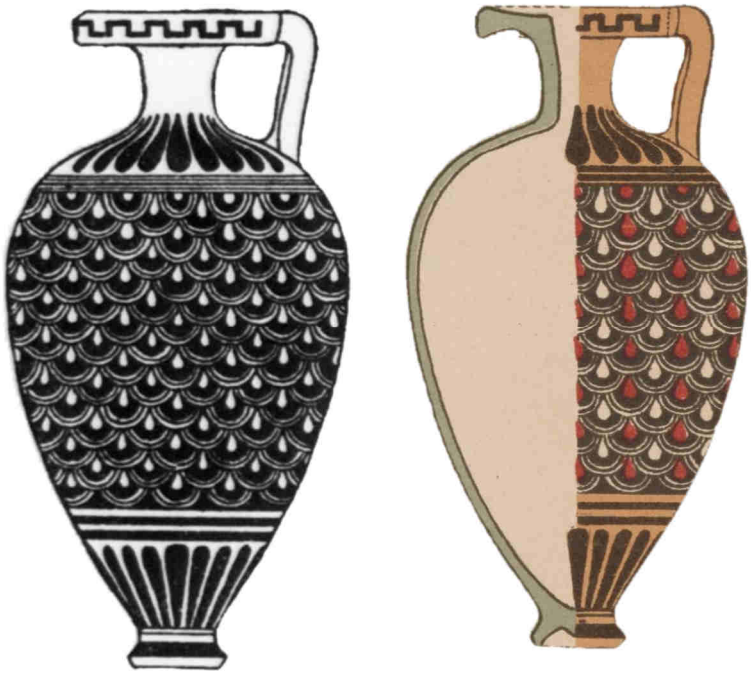

Fig. 29 – da Lau

In seguito si pensò a una ripartizione più ingegnosa. Larghe bande nere cominciarono a comparire, dividendo la superficie in due o tre zone contrastanti. Un gruppo pittorico di figure umane sostituì le processioni di animali e occupò la vasta superficie centrale.
Ornamenti convenzionali finemente disegnati delimitarono le immagini e segnarono le divisioni, in fasce di arricchimento o raggruppati attorno alle maniglie (Fig. 15, 21, 22). Il rivestimento nero prevalse e le immagini vennero presto confinate in pannelli lasciati nel colore dell'argilla. Questo fu il periodo dei cosiddetti vasi a figure nere. Le figure erano ancora disegnate in nero con arcaica goffaggine, ma l'ornamento era sviluppato con una ricchezza e una bellezza eccessive (Fig. 21, 32, 34).

Poi si verificò nella pittura un cambiamento tanto grande quanto il passaggio da un negativo fotografico a un positivo. Quando il pittore acquisì conoscenza e libertà nel disegnare la figura, fu naturale che le sagome nere attraversate da poche linee graffiate non lo soddisfacessero più. Non sappiamo cosa facessero i grandi pittori in questo periodo; ma il pittore di vasi, pur disegnando i suoi contorni con libertà e precisione, sembrò non aver mai accettato, in questo periodo, spazi racchiusi da un contorno per i suoi volti, arti o panneggi, come facciamo noi. Non vedeva le cose solo nei contorni, ma come masse di colore*.

*Una marcata eccezione a questa abitudine appare più tardi nelle lekythi bianche attiche (Fig. 31), in cui un fondo bianco è steso per l'intera immagine e le figure sono disegnate su di esso, spesso in puro abbozzo, come le disegniamo noi al giorno d'oggi.

Fig.28 – da Lau

La trasformazione avvenne disegnando le figure in contorno per prime; e poi, apparentemente perché non poteva dimenticare la sua sagoma, o per il puro piacere dell'opposizione di masse di tinta, il pittore riempì solidamente il terreno intorno a loro con lo smalto nero. Questa fu una metamorfosi assoluta. Invece di sagome nere su un fondo di argilla rossa, i dipinti divennero immediatamente immagini in rosso su un fondo nero e l'artista fu libero di aggiungere alle sue figure e oggetti tutti i dettagli che voleva. Anche lui sembrava trasformato. Il suo disegno, prima rigido e arcaico, divenne libero, naturale e aggraziato, le sue pose variate e pittoresche, la sua composizione sapiente. Il disegno dei vasi a figure rosse di questo periodo, chiamato dagli inglesi "Fine Period", è notevole; considerando le esigenze tecniche del lavoro, il meglio di esso è sorprendente.

Fig.30 – da Lau

Il vaso era ormai trasformato da rosso a nero: il rivestimento smaltato se ne era impossessato. All'inizio era stata riservata una o due strisce di rosso, da ricoprire con linee di ornamento nero (Fig. 9, 13, 14), ma ben presto queste scomparvero e tutto l'ornamento fu racchiuso come le figure. Si trattava di un'operazione laboriosa e la parte puramente ornamentale dell'opera, probabilmente abbandonata a una mano inferiore, si deteriorò presto.
La quantità di ornamenti diminuì, la composizione delle figure fu semplificata, finché troviamo solo un vaso nero con una o due figure trattate liberamente in rosso sui lati e alla fine lo strado di smalto ricoprì tutto, le immagini e le decorazioni scomparvero e fu la fine della pittura su vasi.

Fig.32 - da Lau

Prima dell'eclissi finale ci fu una rinascita di ciò che sono chiamati vasi floridi, particolarmente caratteristici delle colonie in Magna Grecia. Erano molto grandi, a volte alti quattro o cinque piedi, coperti da una composizione elaborata o sontuose giustapposizioni di figure in rosso, giallo, arancione e bianco sul fondo nero. Il profilo dei grandi crateri o anfore di questo periodo (Fig. 5) è spesso molto fine; la loro decorazione è sovraccarica e ha perso molte delle caratteristiche che danno ciò che chiamiamo stile alla migliore opera greca; ma, in tutta la loro esuberanza, la chiarezza e la correttezza nella distribuzione dell'ornamento e il suo giusto rapporto con il vaso non sono mai stati persi di vista.

Al di là di tutte le teorie sulla decorazione, il trattamento che il decoratore riserva al suo vasellame dipende davvero da quanto gli sta a cuore. Il vaso, così come esce dalla fornace, non ha nulla che lo valorizzi se non la sua forma.

Fig.31 – da Lau

Se si tratta di un oggetto povero e poco interessante, non si sforzerà di metterlo in mostra. Se ha una bellezza che non gli interessa, non si prenderà comunque la briga di metterla in risalto. L'artista greco amava il suo vaso: mostrava la sua ammirazione trattandolo. Gli ha confezionato un abito delicato e gli ha appeso al collo un bel collare. Il nostro decoratore contemporaneo guarda a un vaso con la stessa tenerezza che un attacchino di manifesti prova per la staccionata su cui incolla una locandina. Le forme delicatamente modellate e articolate sono per lui più un impedimento che uno stimolo. Preferisce le superfici più piatte e le forme più semplici, così come il cartellonista prova più piacere per un'ampia spianata di tavole strette che nella facciata architettonica più raffinata.

Non c'è motivo di condannarlo con severità. Il suo lavoro è spesso molto intelligente e piacevole, tanto intelligente quanto decorativo: è solo fuori luogo. Essendo fuori luogo, soffre e soffre anche l'oggetto a cui è applicato. Dovrebbe limitarsi a placche, pannelli e altre posizioni o oggetti per i quali tale trattamento è adatto. Dimenticandosi di questo, cerca un oggetto qualsiasi che gli offra una sistemazione comoda e vistosa e si posa sul vaso come una mosca si posa su un calco di gesso. Ecco, ad esempio, un disegno (Fig. 33) realizzato per una pubblicazione e offerto come modello. Si tratta di una decorazione per un vaso, ma l'artista non aveva in mente un vaso in particolare. Potrebbe benissimo essere il disegno per un contenitore o uno spruzzatore.
Le linee che ha tracciato non hanno valore e non si adattano a nulla. Non è un disegno decorativo, ma solo il disegno di un mazzo di viole, tagliato in basso perché deve fermarsi. Questo tipo di disegno si è diffuso ovunque. Possiamo vedere nelle nostre chiese più belle, persino nella serie augusta della Memorial Hall dell'Harvard College, finestre splendenti di colori squisiti, che tuttavia, quando le studiamo, sembrano essere state disegnate a metraggio e ritagliate per adattarsi alle loro cornici. Non si può progettare una decorazione per un vaso in generale. Queste cose sono come gli scatti che i giornali economici tengono a portata di mano e etichettano come ritratti di qualsiasi persona nota. Non si adattano a nulla e vengono utilizzati per tutto. Dietro le carenze del cosiddetto decoratore si cela la sua indifferenza verso l'oggetto da decorare e la radice di questa indifferenza è, ne sono convinto, una mancanza di sensibilità per le qualità della forma. E così torniamo ai pensieri con cui abbiamo iniziato all'inizio di questi scritti: l'importanza dello studio della forma pura. L'arte di questo secolo ha fatto, per certi aspetti, un netto passo avanti rispetto a quella del secolo scorso. Lo studio del paesaggio, che è la sua prerogativa speciale, se da un lato ha contribuito ad alimentare la nostra preferenza per il pittoresco rispetto al formale e al severo, dall'altro ha meravigliosamente ampliato la tavolozza dei nostri pittori e quindi dei nostri decoratori. Noi di oggi non dobbiamo essere troppo imbarazzati nel rivendicare ciò che ci appartiene.

Fig.33

L'entusiasmo per il colore della generazione attuale, che reagisce al pallore della generazione precedente, non ha eguali dal Rinascimento. Possiamo osare dire che la storia dell'Occidente, per quanto ne sappiamo, non mostra una padronanza del colore così grande come quella dei migliori artisti moderni, tranne nei grandi coloristi veneziani e nei pittori olandesi che hanno imparato l'uso del colore con una formazione molto simile alla nostra. A ciò possiamo aggiungere che la gamma di colori di oggi è molto più ampia di quella di entrambi. Gli americani hanno la loro parte in questo risultato. In alcuni tipi di lavori decorativi i migliori uomini di qui hanno fatto cose di cui, per quanto riguarda il colore, c'è motivo di essere orgogliosi e anche cose che abbiamo il diritto di credere non siano state eguagliate altrove. Inoltre, il senso del colore dell'esercito di decoratori amatoriali è migliorato notevolmente nel corso degli anni. Ma questo miglioramento cromatico della nostra decorazione pittorica, delle nostre vetrate, del lavoro della nostra Società d'Arte Decorativa, rende ancora più evidente la loro carenza sotto altri aspetti. C'è una sfumatura di barbaro in essa. Suscita il tipo di insoddisfazione ammirativa con cui si guarda sempre all'arte che integra bellezze vistose con difetti evidenti. Quando scendiamo al di sotto del meglio e guardiamo le cose che riempiono i negozi comuni e attirano acquirenti a buon mercato, siamo scoraggiati e desideriamo barattare la sgargiante bruttezza dei nostri tempi con la tranquilla bruttezza dei nostri padri.

Ovviamente l'attuale condizione delle cose non durerà.
Quando il colore diventa popolare, diventa anche volgare in tutti i popoli che non hanno un istinto ereditario per esso. Poiché ogni eccesso genera una reazione, l'ansia dell'artista che ama l'arte nella sua completezza, che si diletta sia con il colore che con la forma, deve essere quella di evitare che l'attuale eccesso generi una reazione oltre ogni limite nella direzione opposta. Ci sono già i sintomi del cambiamento. Per quanto ricchi siamo negli Stati Uniti, è improbabile che smetteremo di decorare: il pericolo è che, nella stanchezza della sazietà, ci ribelleremo al colore, abbandoneremo un'arte incompleta per un'altra altrettanto incompleta e scambieremo un'arte di colore senza forma con un'arte di forma senza colore. Di questi tempi, nessuna serietà artistica può arginare la piena marea della moda, quando questa si scatena. Il modo per preservare le buone qualità che da tempo stiamo sviluppando con cura e per farle fruttare appieno è quello di innestare su di esse le qualità mancanti della forma prima che sia troppo tardi.

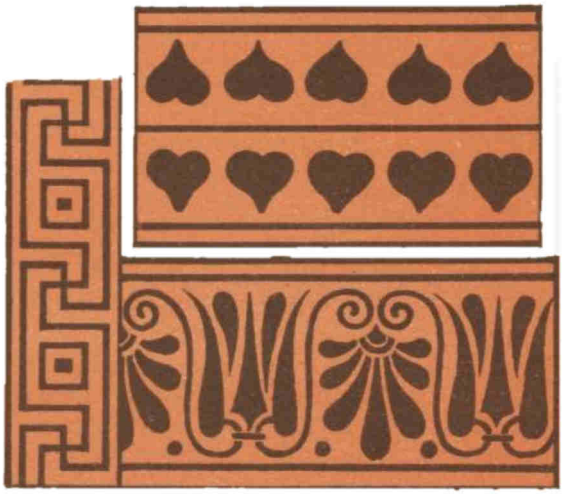

Fig.34 – da Lau

Fig.35 – da Lau

Note

1 See "The Greek Vase," in SCRIBNER'S MAGAZINE for April, 1888.

Bibliografia immagini

Sono riuscito a recuperare quasi tutte le illustrazioni direttamente dalle fonti originali indicate nelle didascalie in modo da offrire al lettore (dove possibile) delle immagini a colori, più grandi e con una migliore risoluzione.

Fig. 4-9-13-15-29-33
Scribner's Magazine, volume. III, May 1888, N°5 - The decoration of vases - By William P. P. Longfellow - pages: 602 to 618

Fig. 1-2-3-6
Keramic art of Japan – George Ashdown Audsley - Liverpool: Published for the subscribers by the authors; London : Henry Sotheran & Co – 1875

Fig. 13-15-16-17-21-22-26-32-34
Die griechischen Vasen : ihr Formen und Decorationssystem : XLIV Tafeln aufgenommen nach Originalen der K. Vasensammlung im München – Volume 1 - by Theodor Lau, Heinrich Brunn, P.F. Krell – Leipzig Verlag Von E. A. Seemann – 1877

Fig. 5-12-14-24-25-28-29-30-31-35
Die griechischen Vasen : ihr Formen und Decorationssystem : XLIV Tafeln aufgenommen nach Originalen der K. Vasensammlung im München - Volume 2 - by Theodor Lau, Heinrich Brunn, P.F. Krell – Leipzig Verlag Von E. A. Seemann – 1877

Fig. 8.1-8.2
Polychromatic ornament. One hundred plates in gold, silver, and colours, comprising upwards of two thousand specimens of the various styles of ancient, oriental, and mediæval art, and including therenaissance and the seventeenth and eigtheenth centuries – by Albert Charles August Racinet - London: Henry Sotheran and Co. – 1877

Fig. 11
Vases from the collection of Sir Henry Englefield, bart. drawn and engraved by H. Moses – London Rodwell and Martin – 1819

Fig. 10-18-19-20-23-27 Collection of antique vases, altars, paterae, tripods, candelabra, sarcophagi, &c. from various museums and collections: engraved on 170 plates – by H. Moses -London: Henry G. Bohn - 1814